الصورة البصرية في شعر العميان في الأندلس
الأعمى التطيلي أنموذجا

أ.م.د. حامد كاظم الحسيني م.د. علي عز الدين الخطيب
جامعة واسط / كلية التربية الأساسية

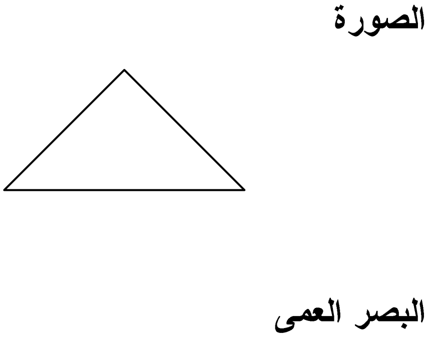
يعد البصر من أهم النعم التي من بها الله سبحانه وتعالى على الإنسان، فحاسة البصر تعد أهم الوسائط التي تربط الإنسان بعالما ، ومن خلالها يكون بمقدوره أن يتعرف على هذا العالم ومن ثم يستطيع التواصل معه ، صحيح أن فقدان هذه الحاسة لا يعني إن الحياة قد انتهت ، لوجود حواس أخرى لها أدوارها ووظائفها التي تمكن الإنسان من القيام بواجباته الحياتية بشكل مقبول في الأقل ، لكنها بكل الأحوال لا يمكن أن تؤدي الدور نفسه الذي تؤديه حاسة البصر، فدور البصر في حياة الإنسان بعامة أكبر بكثير من دور سائر الحواس .

لا نريد زج الدراسة في قضايا علمية عضوية ونبتعد عن قضيتها الأساس وهي القضية الفنية ، إلا إننا أردنا الإشارة فقط إلى تلك الأهمية البالغة لحاسة البصر بالنسبة إلى الإنسان وهو يقوم بأدواره الحياتية المختلفة التي قد يحتاج بعضها إلى البصر وبعضها تكون الحاجة إليه بنسبة اقل ، فكيف إذا كان البصر بالنسبة إلى الشاعر هو الواسطة الرئيسة والأكثر أهمية في حياته من اجل إنتاج فنه ومن ثم تحقيق التواصل مع المتلقي عبر عملية التأثير فيه ، من هنا تأتي أهمية هذه الدراسة التي تمثل في عنوانها مفارقة كبيرة ، إذ أنها تشتغل على الصورة البصرية التي لا بد لها أن تكون مرئية ومشاهدة بالعين المجردة ، في حين إن منطقة البحث ستكون خاصة ومحددة لعدم وجود الأداة الرئيسة في إقامة هذا التواصل بين الشاعر ومحيطه الحسي بسبب فقدان بصره ، لذا أجد إن مثل هذه الدراسات لن تخلو من الطرافة فضلا عن الأهمية البحثية التي تسعى إلى تحقيقها وهي تأشير تلك العبقرية الخاصة التي يتمتع بها هؤلاء الشعراء الذين فقدوا أهم النعم الإلهية وهي نعمة البصر وكيف استطاعوا أن يتجاوزوا هذا الإحساس القاتل بالنقص ومن ثم تعويضه عن طريق الإبداع .

هذه الدراسة ستشتغل على احد الشعراء الأندلسيين هو الشاعر احمد بن عبد الله بن أبي هريرة التطيلي الاشبيلي ت ٢٥ هـ ، واختيار شاعر من تلك البيئة الساحرة له أكثر من

دلالا ، لعل أهمها أن وجود حالة العمى ستعمق من شدة المفارقة كون البيئة التي تحتضن الشاعر بيئة حسية اشتهرت بجمال الطبيعة ، والطبيعة عنصر مكاني بصري يكمن تأثيره في المشاهدة العيانية ، فـ الطبيعة لايمكن تصورها تصورا دقيقا إلا في حدود مكانية) ، وهذه الحدود المكانية تشير ضمنا إلى فاعلية المشاهدة ودورها في إعادة إنتاج المكان بما يضمه من محسوسات تستقطبها جميعا حاسة البصر ومن ثم تعمل على إعادة تشكيلها حسب طبيعة التجربة الشعرية التي تقدم إلى المتلقي عبر مفهوم الصورة الشعرية .

إن عنوان الدراسة الصورة البصرية في شعر العميان) يحيلنا إلى علاقة ثلاثية مهمة لا تخلو من إشكالية نقدية في طبيعتها ؛ فـ الصورة) سواء أكانت مجردة أم حسية كما هو الحال في هذه الدراسة فإنها تمثل الجوهر الدائم والثابت في الشعر ، قد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياته فتتغير مفاهيم الصورة الفنية ونظرياته ، ولكن الاهتمام بها يظل قائما مادام هناك شعراء يبدعون) ، وكونها بصرية) فإنها ستكون على علاقة وطيدة بعالمها الحسي المادي الذي سيشكل مادتها الشعرية المكونة لهذه الصورة ، ومن ثم فأن حاسة البصر لابد أن تكون حاضرة كي ينجح حوار الشاعر مع عالمه الحسي هذا ، أما فقدان البصر العمى) المتجسد في شخصية الشاعر البصير ، فهو سيكون حجر الزاوية في هذه العلاقات ، لأنه سيعمل على خلخلة العلاقة المنطقية بين الشاعر وعالمه ليقدم لنا بدائل صورية تحاول التعويض عن غياب المشاهدة البصرية لمكوناته ، وهذا من شأنه أن يسبغ على الصورة طابعا فنيا جماليا ، ويمكن أن نجسد هذه العلاقة بمثلث رأسه الصورة) ورأسا قاعدته البصر) و العمى :



من هنا يمكن أن نستشف إن طبيعة هذه الصورة سوف تتشكل عبر ثنائية ضدية هي البصر \ العمى ، مما يعني أن هذا الصراع البصري سينتج لنا صورا ذات طابع حسي مادي يمكن أن تتلمسه عين القارئ وهي تمثل رد فعل لحالة العمى التي يعاني منها الشاعر .

إن ابرز العناصر التي ترتكز عليها عملية بناء الصورة الشعرية وتشكيلها هو الخيال ، الذي من شأنه أن يؤدي أدوارا بنائية عالية المستوى عبر قدرته الكبيرة على التشكيل والتأليف لأشياء لاتربطها علاقات منطقية في الواقع ليزج بها داخل بنية الصورة الشعرية ، لذا فهو من أهم العناصر التي يجب أن يحظى بها كل شاعر ، ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن يستغني عنه أبد ، لأنه لايستطيع إلا بمعونته أن يتصور الأشياء والحوادث في صور حسية قويا (٤) يقول احد النقاد الغربيين : إن التصور هو الصفة الرئيسة المطلوبة في الشاعر فانه يعني ما نعنيه بالخيال (٥) لذا فان أي مفهوم للصورة لابد أن يرتكز على أساس مكين من مفهوم متماسك للخيال الشعري نفسه ، فالصورة هي أداة الخيال ووسيلته ومادة بنائه التي يمارس بها ومن خلالها فاعليته ونشاطه (٦) .

والحديث عن الخيال بات أمرا مفروغا منه لكثرة الدراسات والأبحاث التي قدمت حوله ، لكننا أردنا بحديثنا المختصر هذا عن الخيال الإشارة إلى تلك الأهمية بالقدر الذي يتعلق بدراستنا التي يكون الخيال فيها حاضرا بقوة لدى الشاعر فاقد البصر لأنه هو العنصر الأهم الذي يجعله قادرا على بناء وتشكيل عالمه الشعري الذي يكون عالما متخيلا بديلا عن العالم المرئي ، فالشاعر الأعمى يشتغل خياله بكل طاقاته للوصول إلى بناء شكل شعري هو بالنسبة إلى الشاعر المبصر ربما يكون في متناوله ، فعلى الرغم من فاعلية الخيال في صور الشعراء العميان إلا إننا سنقف على عديد من الصور التي تكون عناصرها متطابقة في شكلها العام مع الشكل الواقعي المترسخ في ذهن الإنسان المبصر ، وهذا مرده إلى عوامل عديدة أبرزها ما سنصطلح عليه بـ الثقافة السمعية) وهي التي يمكن أن نعرفها بأنها الخبرات التي استطاع الأعمى اكتسابها من خلال ما يقدمه الآخرون من توصيفات للأشياء الحسية ، وحقيقة نود الإشارة في هذا الموقع من الدراسة إلى الفرق بين ما اصطلحنا عليها هنا بـ الثقافة السمعية) وبين ما اصطلح عليه الدكتور الفيفي بـ الخيال السمعي (٧) ، فهو أراد بهذه المخيلة السمعية الصور التي تتشكل عبر الفاعلية الذهنية التي يؤديها سماع الشاعر الأعمى للأصوات التي تعمل على تحفيز مخيلته لإنتاج صورتها الشعرية ، لذا سنجد حديثه مركزا على قضايا خالصة تتعلق باللغة والفونيمات وأدوارها في عملية تنشيط المخيلة ، أي بالضبط تكون حاسة السمع لديه هي الأداة لتذوق الجمال . (٨)

وما يؤكد هذا التوجه لديه حديثه عن التمثل الثقافي) في موضع لاحق من الدراسة إذ يؤكد أهمية اللغة بوصفها الباب أو الممر للوصول إلى حقيقة فهم عملية التصور لدى العميان والكيفية في فهم ما يقدموه من صور فيقول : وبالشروع في المسائل المتعلقة بالتمثل الثقافي

لدى العميان تعرض أسئلة اللغة في مستهله : العلاقة بين دوال اللغة ومدلولاتها طبيعية أم اعتباطية ؟ (٩) .

وليست تهمنا الإجابة بقدر التأكيد على توجه الفيفي في دراسته عن التمثل الثقافي نحو البعد اللساني ، وهو بعد ذلك يحاول التوصل إلى تصور الكيفية التي يتم بها الربط لدى الأعمى بين دال لغوي ومدلول حسي مع غياب المدلول عن تصوره بدرجة كلية فنراه يحاول تقديم تفسيرات لتلك العمليات الذهنية في أصولها فيرجعها إلى طابع موسيقي يكون متوافرا في أصوات اللغة ، فيرى أن تلك الأصوات تستحيل في اللغة إلى ضرب من الموسيقى في بنائها الصوتي والصرفي والنحوي والأسلوبي (١٠) ، ثم يتناول مثالا تطبيقيا على لفظ من الألفاظ فيأخذ كلمة الشجر) التي يرى إنها تعبر في اللغة العربية صوتيا عن صورة الشجرة البصرية من خلال ما توحي بها أصوات حروفها الشين والجيم والراء) من التشعب في فروعها وقيامها على هيئتها المعهودة الخ . (١١) وحقيقة إننا قد لانتفق مع هذا التفسير الذهني الصارم لتلك الكيفية في فهم العالم الحسي بالنسبة للأعمى لأنها تبدو عملية معقدة جدا فضلا عن كونها نسبياً ، لكننا نميل إلى تلك الخبرة المكتسبة من خلال الاستماع إلى توصيفات يقدمها الآخرون عن العديد من الأشياء الحسية التي تحيط بالأعمى ستشكل في ذهنه تصورات عامة عن تلك الأشياء ولا يمكن بأي حال أن تكون دقيقة ومتطابقة جدا مع صورتها في الواقع ، و الفيفي نفسه أشار إلى ما نذهب إليه في موقع آخر من دون آن يعده سببا في تحقيق تلك الصور حينما فسر تطابق الصورة التي رسمها الشاعر بشار بن برد وهي صورة إبريق ماء) مع صورة قريبة لها من الواقع وهي صورة الطير) عاداً إياها بأنها تشكلت عبر تثبيت المعلومات الجاهزة من خلال التشبيه وتركيب النصوص المتوارثة وصبها في تمثال جامد :

يقول بشار بن برد :

كأن إبريقنا والقطر في فمه ... طير تناول ياقوتا بمنقار (١٢)

فيعلق الفيفي على هذه الصورة البصرية أن بشارا قد علم أن الإبريق يشبه الطير إذ وردت بهذا نصوص كثيرة قبله وعلم أن الراح تشبه في حمرتها الياقوت وقد وردت كذلك نصوص كثيرة بهذا من قبله فركب هذا على ذاك ليخرج بصورته تلك (١٣) ، فهذا الذي يقلل من أهميته الفيفي أظن انه هو الأساس في عملية رسم الواقع الحسي في صورة العميان وهو جوهر التفسير الذي يقدم لنا تلك الكيفية في هذه العملية الشعرية حين ما يحاكي الواقع وهو

جهد كبير بلا شك ، مع العلم إن العملية ليست نسخا حرفيا للواقع بل إن الشاعر الأعمى في الغالب يقدم صورته وقد أضفى عليها الخيال من الابتكار والإبداع الشيء الكثير .

فالثقافة السمعية التي نقول بها في هذه الدراسة تعمل على تشكيل رصيد كبير من الصور الجاهزة التي تتجمع في الذهن عن الأشياء المختلفة الأكثر التصاقا بحياة الإنسان والأقرب إليه في واقعه اليومي ولكن ضمن حدود تصورها العامة وليس بتفاصيلها الدقيقة لأن هذا شيء يبدو مستحيلا على الشاعر الأعمى بلوغه مهما كانت عبقريته ، أما عمل الخيال فيأتي ضمن مناطق الفراغ التي يكون فيها دوره مشابها لدور الشاعر المبصر لذا اختلف مرة أخرى مع رأي الفيفي حول الاستنتاج الذي توصلت إليه دراسته هذه التي يرى فيها تفوق العميان على المبصرين في الإبداع التصويري البصري وهو يحتكم في رأيه هذا إلى النسب والإحصاءات التي تحققت وقد وجد فيها نسبا عالية لتعدد طرائق التصوير المختلفة للعميان الذين وجدهم يخيلون أكثر من المبصرين للمخيلات ويشخصون أكثر منهم المعاني المجردة ويجسدون أكثر منهم في ما يجسد من المصورات أي في ضروب الخيال كافة على حد قوله (٤١) .

وحقيقة أن الحكم النقدي بالإبداع لايتأتى من خلال النسب والإحصاءات بمفردها من دون أن يكون الإبداع مرهونا بطبيعة تشكل الصورة نفسها سواء أكانت تشخيصية أم تجسيدية أم غير ذلك ، فليس العبرة بالكثرة قدرما إنها مرهونة بالابتكار والكيفية ، نعم يمكن أن نحكم لهم بالكثرة وأنها تشكل لديهم ملمحا أسلوبيا في كتاباتهم الشعرية لكنها لايمكن لمجرد أنها تمثل أسلوبا أن نقول أنها الأكثر إبداعا ، فهناك الأصالة والجدة والعمق وغيرها الكثير من المعايير التي من خلالها نستطيع أن نحكم على صورة ما بأنها صورة إبداعية ذات سمات شعرية وليس لأنها تكررت أو شكلت ملمحا كتابيا ، وحقيقة أن الشاعر المبصر ، منطقيا ، تتوافر لديه جميع الإمكانات التي تجعله يأتي بالجديد والمبتكر في صوره الشعرية أكثر من العالم المحدود الذي يحيط بالشاعر الأعمى ، هذا العالم يضع ملايين الأشياء إزاءه لينتقي منه ما يشاء وبمساعدة الخيال يعيد إنتاج الأفكار ويعيد بناء الواقع إلى شكل جديد تعجز عن إدراكه مخيلة أي شاعر أعمى ، بالتأكيد أن القضية نسبية فهناك شعراء مبصرون لايستحقون أن نصفهم بالشعراء ، وهناك شعراء عميان تفوقوا على العديد من الشعراء المبصرين كأبي العلاء وبشار والحصري الأندلسي وشاعرنا وغيرهم الكثير

أما العامل الآخر الذي أجده يقدم لنا تفسيرات مقبولة لتشكيل قسم من صور العميان ولا أقول جميعها هو محاولة مجاراة الشعراء الآخرين في صورهم وتقليدهم في أفكارهم ولكن بمحاولة تجاوزهم في طريقة التعبير عنها عبر عملية إعادة هيكلة صورهم السابقة كما سنقف عند بعض من صور التطيلي التي يجاري فيها إحدى صور بشار بن برد .

يبدو أننا اطلنا الوقوف عند دراسة الدكتور الفيفي عن الشعراء العميان ولعلها من ابرز الدراسات التي حاولت باجتهاد ومثابرة أن تقدم تفسيرات لهذا الإبداع الشعري الخاص إلا آن دراسته مالت إلى الجوانب العلمية أكثر من ميلها إلى الجوانب الفنية لهذا الإبداع الشعري ، وقد كان جهده مشكورا في ذلك ، إلا أن ما كان ينقص دراسته هو هذا الذي اشرنا إليه من مراوحتها في مواقع علمية صرفة وهي تفسر ما هو فني وإبداعي ونسبي بطبيعة الحال ، وجميلة ومفيدة جدا كانت تلك الإحصاءات التي أشار إليها الفيفي إلا أنها مازالت ينقصها البعد الإجرائي والشواهد التحليلية إلا في مواضع قليلة لا أجدها تتناسب مع أهمية الدراسة والجهد العلمي التنظيري المبذول فيه ، لكنها تبقى رائدة في مجالها من حيث حضور التفسيرات العلمية وتلك الإحصاءات والالتفات إلى الموضوع من زوايا جديد .

إن دراستنا هذه ستحاول بحث القضية من الناحية الفنية الصرفة وهذا هو المجال الذي ارتأينا أن تدور في فلكه الدراسة وهو الأحق بالبحث فيه ، فتأشير مستوى الإبداع من وجهة نظرنا في صورة الشاعر الأعمى التطيلي الأندلسي أظنها الغاية الأسمى التي نسعى إلى تحقيقها وبلوغها . لقد حاولت الدراسة أن تتجاوز المألوف والمكرور في مثل هذه الدراسات سيما في المبحث الثاني ، كما سنأتي على ذلك لاحق ، والهدف من ذلك ليس الرغبة بالخروج عن التقليد فحسب بل لأننا وجدنا أن المباحث المختارة هي الطريق المهمة للوصول إلى جمالية الصورة البصرية لشاعرنا والكشف عن شعريتها رغم فقده لحاسته الأهم البصر .

المبحث الأول: جماليات الصورة البصرية.

بدءا نود أن ننبه على أن الصورة البصرية لدى الشعراء العميان تمثل مفارقة على مستوى التشكيل والبناء ، و حينما نصف هذه الصورة البصرية بالمفارقة فإننا ننطلق من حقيقة جوهر عملية تشكيلها بالنسبة إلى الشاعر فقد القدرة على البصر مما يعني جهله بطبيعة الأشياء الحسية التي تدور حوله ، ثم بعد ذلك يقدمها لنا على طريقة المبصرين ، إن الصور البصرية التي يقدمها لنا التطيلي هي في الغالب صور مستوحاة من الطبيعة ، فنجده غالبا ما يتمثلها للتعبير أو تقريب الأشياء إلى المتلقي وكأنها تترجم أفكاره التي قد يصعب

تكوينها وشرحها بسبب عماه فيلجأ إلى الطبيعة برموزها المتعددة لتترجم كل تلك الدواخل والأفكار أو الرغبات ويقدمها لقرائا ، لذا سنجد الضحى والمساء والليل والألوان والنجوم والكواكب هي الأدوات التي يعبر بها الشاعر عن أفكاره وما يدور في خلجاته وهي الريشة التي يرسم بها لوحاته الفنية ولعل السبب في هيمنة هذه الأشياء الحسية وتكرارها في صوره أكثر من غيرها هو ما اشرنا إليه في الصفحات السابقة التي اصطلحنا عليها بالثقافة السمعية التي مكنت من حضور هذه الأشياء في مخيلة الشاعر الأعمى أكثر من غيرها لقرب أشكالها وبساطتها مما مكن من عملية فهمها بيسر ، هذا يدفعنا إلى القول أن صور الشاعر البصرية وفقا لما ذكرناه لم تكن معقدة في تركيبها وبنائها لكنها مع ذلك تكشف عن خيال شعري خصب وثقافة سمعية عالية وقدرة على تركيب ما يسمع داخل الذهن ومن ثم تقديمه إلى القارئ ، وسنحاول من خلال النماذج الشعرية التي سنقوم بتحليلها إثبات تلك البراعة وتلك الموهبة التي يتمتع بها الشعراء العميان وتحديدا شاعرنا التطيلي ، فمن الصور البصرية التي قدمها لنا الشاعر نقرأ قول :

ترى الكواكب حيرى في دجاه كمـ   جالت حجى الماء ي خضر القوارير (٥)

الصورة البصرية هنا تتكون من أشياء أو مكونات محسوسة ، فهي ليست صورة تجريدية وهذا أمر طبيعي كما اشرنا في صور الشعراء العميان لأن الصور التجريدية يكون من الصعب تحديدها لعدم وجود شكل محدد لها على عكس الأشياء الحسية التي تكون الأقرب إلى تصورها ، كما أن الصورة هنا أيضا نجدها قائمة على أسلوب التشبيه في جوهرها وليس على الاستعارة ضمن عملية إنتاج معناها الكلي و تفسير شكلها العام ، فالصورة الفضائية في صدر البيت ترى الكواكب حيرى .) تفسرها صورة عجز البيت الأرضية حجى الماء . ، فصورة صدر البيت الفضائية تتشكل من العناصر البصرية الآتية : الكواكب مدرك بصري الدجى مدرك بصري). فهي جميعا عناصر مرئية ترتكز على حاسة البصر وفعل الرؤية . أما صورة عجز البيت الأرضية التي تمثل الشفرة الدلالية لصورة صدر البيت فإنها تتشكل من العناصر البصرية الآتي :

الفعل جالت مدرك بد ري) حجى الما مدرك بصري خضر لون ـــ مدرك بصري \ القوارير مدرك حسي ا وأيضا مدرك بصري .

فكلا الصورتين الصدر \ العجز يقومان على فعل الرؤية البصر .

حتى الآن نحن إزاء صورة شعرية متشكلة من عناصر حسية تلتقط بوساطة حاسة البصر العين) وهي مفارقة أولى على مستوى واقع الشاعر كونه أعمى . إلا أن الشعرية حتى الآن لم تتحقق فهي صورة وان كانت بصرية تصدر من أعمى إلا أنها واردة ومنطقية إن وقفنا في تحليلنا عند هذا الحد .

إن شعرية الصورة البصرية هنا تتأسس ، وهذا المهم في دراستنا ، من خلال الفاعلية الدلالية لهذه الصورة المتمثلة بجوهر الترابط بين صورتي الصدر والعجز البصريتين الذي أجده كله يتركز في الصفة الإنسانية حيرى) فهي بؤرة الصورة البصرية هنا وهي جوهر المفارقة الشعرية في الصورة الكلية للبيت ككل وليس للصدر وحده أو العجز وحده ، وقد يقول قائل أن الحيرة أمر معنوي ، وهنا تتضاعف حدة المفارقة حينما تصبح الحيرة قراءة لملامح وليس قراءة لمغيب ، وهذه المفارقة تتحقق بصورتين :

الأولى : تحول الصفة حيرى) من التجريد إلى المحسوس المرئي ، فالحيرة تتحول من كونها سلوكا معنويا داخليا ذاتيا غير مرئي لايعرف به سوى صاحبه ، إلى سلوك مقروء مرئي عبر حاسة لبصر حينما تتشكل ملامح خاصة في سلوك الذات أو على وجهها تستطيع الحكم من خلالها إن الآخر واقع في حيرة من أمره ، هنا يحدث التحول في جوهر الصفة من التجريد إلى المحسوس

الثاني : إن الصفة حيرى) تمثل هنا الكلمة الرابط أو حجر الزاوية التي ترتكز عليها صورة البيت الكلية على مستوى الشطرين ، فالشاعر أراد أن يقرب صورة حيرة الكواكب في الصدر فجاء بصورة العجز لتفسرها وهي بعد ذلك الصورة الكلية للبيت) تمثل معادلا موضوعيا لحيرة الذات وما تعانيه من أزمة نفسية جراء موقف إنساني معين .

حيرى . الكواكب ⟵ في الدجى ← تشبه حركة حجى الماء نفاخات الماء التي تكونها الأمطار) في خضر القوارير . الحيرة هنا تستدعي فعلا خاصا هو جالت) فهو يمثل حركة خاصة فيها شيء من حركة وسلوك الحائر ، وهو لو اختار فعلا آخر مثل تحرك) على سبيل المثال لحكم على صورته بالفشل ، إلا أن الشعرية تتحقق هنا في هذه الاختيارات البصرية التي لم يشاهدها الشاعر في حياته لكنه اقنع المتلقي بها لأنها صور بصرية بحتة .

من هنا نجد أن الصورة الكلية لهذا البيت تحققت شعريتها عبر الاتكاء على هذه التشكيلات البصرية المحسوسة التي استطاعت أن تقنع القارئ وان تنتج معناها الذي سعت إلى تحقيقه

ومن صوره البصرية الأخرى نقرأ قوله :

ورب ليل من النقع اخترقت ضحى   والهصر منتظم والهام منتثر
ولا نجوم سوى الأرماح تشبــــها   وليس فجر سوى التحجيل ينفجر (١٦)

نحن هنا إزاء صورة بصرية كلية أخرى يقدمها لنا هذان البيتان ، بل إنها صورة ترتكز في جوهرها البنائي على فعل حاسة البصر عبر الإفادة من التداخلات اللونية الليل \ الضحى ــ الحركة \ الثبات ــ النجوم الأرماح ليل \ الفجر .. بل إن مجرد الحديث عن تشبيه هو بحد ذاته حديث عن البصر والرؤية لأن التشبيه يحاول التقريب بين صورتين ، إلا إننا قبل الدخول في تفكيك عناصر الصورة البصرية والبحث عن شعرية بنيتها لابد من الإشارة إلى الاتكاء الواضح في شكل صورة هذين البيتين على صورة بشار بن برد الشهير :

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا   وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه (١٧)

أن الفارق بيّن بين بيت التطيلي وبيت بشار من حيث الصياغة والبناء الت ، وحقيقة أن أبياتا أخرى لشاعرنا اتكأت على بيت بشار هذا في مناسبات أخرى

الصورة التي يقدمها التطيلي هنا هي صورة كما يبدو متحركة وليست ثابتة ، فالنقع هو غبار متطاير نتيجة لحركة ما ويبدو أنها نتيجة حركة الخيول في كرها وفرها ، ولو تابعنا مفردات البيت الأول لوجدناها متشكلة وفقا لفعل حاسة البصر وهي كالآتي :

البيت الأول :

- الليل مدرك بصري) وان كان مجازيا متحققا من حركة الغبار الكثيف التي أطبقت على الفضاء

- الضحى مدرك بصري).

- الهصر هو الغصن لكنه هنا الغصن المائل إلى صاحبه وفي الزيادة في هذا التوصيف تحولت الصورة من حسية لمسية إلى بصرية مرئية .

- الهام منتثر : فعل الانتثار هو الذي منح الصورة طابعها البصري

البيت الثاني :

- النجوم مدرك بصري)
- الأرماح مدرك بصري)
- الفجر مدرك بصري).
- التحجيل : البياض في قائم الفرس / لون مدرك بصري)

فمفردات الصورة الكلية جميعها متشكلة من عناصر بصريا ، فالليل هو ليس ليلا حقيقيا بل انه ليل تحقق من كثافة الغبار التي ولدتها حركة الخيول أثناء المعركة التي أحالت الضحى إلى صورة من صور الليل والظلمة ، وان الأرماح ولمعانها تشبه النجوم الساطعة في الليل الصافي وهي كما اشرنا صورة تكاد تكون مستنسخة عن صورة بشار التي كانت السيوف فيها هي التي تشبه النجوم أو الكواكب وأراد شاعرنا التطيلي الافتراق عنها بالإتيان بصورة الأرماح بدلا عنه ، ثم نجد خيال الشاعر يبرز بشكل جلي في صورة الفجر وهي صورة مجازية أيضا حينما أراد أن يؤشر كثرة الكر والفر للخيول بأن قوائمها البيضاء بدت كأنها الفجر وأظن أن الشاعر أنقذ صورته من المطابقة بهذه الإضافة الجميل .

كما هو واضح أن الصورة هنا ارتكزت على فعل التداخل البصري اللوني الليل \ الضحى \ الفجر \ النجوم \ التحجيل) فهي الفرشة اللونية التي أسست بنية الصورة الكلية التي من خلالها استطاع الشاعر أن ينقل لنا جانبا من أحداث المعركة التي أظن انه لم يكن حاضرا بها إلا انه أراد أن يجاري الشاعر المشرقي بشار في صورته البصرية تلك غير أن البون كان شاسعا بين الصورتين

ولعل بيته الذي يقول في :

جميع أمور الناس في كل موقف   به الليل نقع والرماح نجوم (١٨)

لا يختلف كثيرا عن بيته السابق وأيضا عن بيت بشار بن برد من حيث الشكل والبناء .

جد إن ابرز القضايا التي يركز عليها شاعرنا في صوره البصرية هي استخدام الأبعاد اللونية الطبيعية كما في سواد الليل وبياض الصبح والدرجات اللونية المتحققة من انتقال الشمس وحرا تها لاسيما أوقات الغروب والانتقال إلى الليل أو من الفجر إلى الصباح الخ ، فهو يوظفها توظيفا موفقا في أكثر الأحيان معبرا عن الدلالات التي تحاول قصائده إنتاجها

وإيصالها إلى المتلقي ضمن موضوعات مختلفة ، وهي وان كانت مكرورة ومنطقية إلا إنها تبقى أمرا محسوبا لشاعر ضرير لم يعرف معنى الحمرة الشفقية أو الغسق إلا من خلال الأحاديث أو ما صوره الآخرون له ، فالأمر يبقى تخمينيا توقعيا قائما على التخيل ، إلا أن الأمر يصبح أكثر جدوى وأكثر نجاحا حينما تدخل هذه المعرفة إلى منطقة الشعر وأنت غير متسلح سوى بفاعلية التصور ثم تقنع المتلقي بذلك ، على إننا نجد من ذلك الكثير في شعر التطيلي ، والطريف إننا نجدها في بعض من قصائده الغزلية ، من ذلك قوله في قصيدته القافية :

توجت بالدجى ، فالشعر من غسق   والخد من شفق والثغر من فلق (١٩)

الصورة الغزلية التي أمامنا هي صورة بصرية تماما لأنها قائمة بشكل تام على الأبعاد اللونية التي استدعاها الشاعر من الطبيعة وتحديدا من تحولات الزمن بين الغروب و الليل فالطبيعة تكتسي بالألوان الخلابة ضمن هذا الزمن الانتقالي ومنه الغسق والشفق والدجى على الرغم من أن هذه التوصيفات منطقية وفقا للمألوف والعرف المستقر في الذائقة الجمعية لمواصفات المرأة الجميلة ، وأظن أن الصورة الأولى توجت بالدجى) هي كناية عن الستر والعفة التي هي تاج المرأة وأظنه التمس في ستر الليل سترا لامرأته هذه ، ثم جاءت توصيفاته بهذا الشكل :

الشعر من غسق \ الشعر لونه اسود لكنه ليس الداكن لان الغسق هو أول الليل الذي يلي الشفق .

الخد من شفق \ لونه احمر لان الشفق هو حمرة الغروب أول الليل إذ ما يزال من ضوء الشمس بقية

الثغر من فلق \ صورة حسية أخرى ويمكن أن نعدها بصرية لأنها قائمة على وصف حسي بصري .

قول على الرغم من أن هذه التوصيفات تدخل ضمن المألوف في الذائقة إلا أن الحسنة تحسب في كيفية توظيفها ووضعها هذه المواضع الوصفية ، فبناء صورة شعرية كاملة قامت على وفق هذه الأبعاد اللونية قد يجدها القارئ أمرا طبيعيا إلا إنها بالنسبة إلى شاعر لم يبصر النور أبدا فإنها تحسب لـ .

يمكن أن نعد صورته الآتية من أهم صوره البصرية التي وردت ي ديوانه لأنها بدت مركبة في تشكيلتها البنائية المرتكزة أساسا على حاسة البصر بالدرجة الأولى ثم الشد ، وقد تداخل فعل الحاستين أسلوبيا بتداخل فعل التشبيه مع تراسل الحواس :

بين ليل كخضرة الروض في الحسن   وصبح كعرفه في الشمم (٠)

البيت يقدم لنا صورتين بصريتين مختلفتين لزمنين مختلفين يمثلان كلاهما موقفا شعوريا عاطفيا واحدا هو المسؤول عن بناء الصورة الكلية فيه ، وقد توزعتا على شطري البيت الشعري ، فشعرية الصورة لاتتأتى من تشبيه الليل بالروض فحسب وان كان تشبيهها ليس غريبا عن ذائقة المتلقي ، كما أن الشعرية ليست متحققة من تشبيه ما هو لونه اسود مثل الليل بالذي لونه اخضر مثل الروض مع معرفتنا المسبقة بفقدان الشاعر لبصره ، بل إن الشعرية تتحقق فضلا عن كل ما ذكرناه من خلال عملية التطابق والتساوي بين صورتين متناقضتين زمنيا الليل \ النهار) وهي صورة بصرية ، ولونيا اسو ظلام ا اخضر) وهي صورة بصرية أيض ، إلا إن هناك مسوغا لهذا التطابق هو المسوغ النفسي العاطفي المتجسد في صورة الحسن الذي استطاع أن يصهر هذه المتناقضات في محرقة واحد :

← الحسن الليل = النهار الروض .

← الحسن الأسود الليل = الأخضر خضرة الروض .

أما الصورة الأخرى في عجز البيت وهي الصورة النهارية فهي متداخلة التشكيل بين أسلوبي التشبيه في الصبح ـــ كعرف ..) وأسلوب تراسل الحواس المتحقق من الصورة ذاتها في تشبيه ما هو بصري الصبح) بما هو شمي العرف) التي تعني الريح الطيبة في هذا الموضع ، فإذا كان مقياس الشاعر بصريا متخيلا في صورة صدر البيت الحسن) فان مقياس الجمال في عجز البيت تحقق عبر استخدام بديل حسي هو الشد) الذي استطاع الشاعر عبره أن يرسم لنا صورته الصباحية البصرية . إننا لاندعي إن الشاعر قد حقق طفرة في تشكيل صوره البصرية وإنها صور ذات شعرية عالية جدا ، إلا إننا نرى أن الشاعر استطاع أن يحقق صورا بصرية تحمل في طياتها الكثير من القيم الجمالية التي تكشف عن ذائقة جمالية عالية .

المبحث الثاني . الصورة البديلة التعويضية :

ما تعنيه الدراسة بالصورة البديلة أو التعويضية هي الصورة التي تتشكل من خلال فاعلية البدائل التحسسية الأخرى المتمثلة بالحواس الأخرى غير حاسة البصر ، لذا قلنا إنها

صورة بديلة لأنها استبدلت حاسة البصر بالحواس الأخرى واستعاضت بها عن هذه الحاسة المهمة فهي صورة تعويضية بما لايقبل الشك .

إن المسوغ وراء دراسة هذا المبحث هو إننا وجدنا صلة كبيرة بينه والمبحث السابق من جهة وبينه والدراسة ككل من جهة أخرى ، فمن ناحية ارتباطه بالمبحث السابق فإننا نحاول أن نؤشر جانبا أسلوبيا في كتابة الشاعر حول أهمية الحواس وأدوارها في بناء الصورة الشعرية وتشكيلها بشكل العام ، وهل أن دور الحواس اعتباطيا في عمله الشعري ، أم إنها تمثل عملا منهجيا يكشف عن قصدية شعرية و سعى لتحقيق غايات فنية ؟ وقد وجدنا بما لايقبل الشك أن فقدان حاسة البصر في المبحث السابق لم يمنع الشاعر من تقديم صور بصرية حسية في جوهره ، أما ما يتعلق بعلاقة هذا المبحث في الدراسة ككل فان الإجابة عن هذا هي امتداد لما سبق واشرنا إليه في الأسطر القليلة السابقة من تأشير الجانب الأسلوبي في الكتابة الشعرية للتطيلي فضلا عن تأشير حضور الحواس الأخرى ومقدار هيمنتها الذي قد يمثل مؤشرا موضوعيا على اثر إحساس ذات الشاعر بفقدان هذه الحاسة وكيفية تعويضها من قبل الحواس الأخرى ومن ثم إنجاح إقامة التو اصل مع العالم المحيط على الرغم من يقيننا ويقين الشاعر من أن حاسة البصر هي وسيلة الإدراك الحسي بالمدلول الدقيق (١) وان صورة المبصر تبقى في النفس وتتشكل في التخيل بما يكون عنه صورة كلية يستحضرها الخيال في حال غياب المبصر عن دائرة الحس ويكون مقدار ثباتها في النفس والتخيل بمقدار تكررها على البصر (٢) .

لذا أجد إن هذا المبحث سيكون مكملا للمبحث السابق و أهميته لا تقل عنه أيضا ، وإذا كنا رأينا في المبحث السابق أن الصورة البصرية قد تشكلت بنيتها من مفردات الطبيعة وانحصرت في أجوائه ، فإننا سنجد أن الصورة البديلة ستتحرك في أجواء ومناخات شعرية مغايرة تماما وضمن موضوعة شعرية جديدة هي الغزل الحسي ضمن علاقة ثنائية صرفة هي الرجل \ المرأ ، فإذا كانت أهمية حاستي البصر والسمع بوصفهما حاستي الجمال العليين في مقابل الحواس الدنيا المتمثلة بالحواس الأخرى التي هي اللمس والذوق و الشم و التي لا تخدم الأغراض العقلية (٣) قد كانتا حاضرتين بشكل بارز في العديد من قصائد الشاعر وضمن موضوعاتها الشعرية المتنوعة لاسيما موضوعة الغزل الحسي وما يتعلق بالمرأة وهي قضية ليست عقلية بقدر ما هي تمثل عاطفة ورغبة ومزاجا خاصا، فإننا وجدنا ضمن هذا المبحث حضورا بارزا للحواس الأخرى وتحديدا ضمن هذه الموضوعة الشعرية الغزل الحسي) لاسيما حاسة اللمس التي كانت حاضرة بشكل كبير مما يعني أن الموضوع وطبيعته تفرض على

الشاعر تعاملا خاصا مع الحواس ، فالشاعر التطيلي استعاض في هذا المبحث ، ضمن موضوعة الغزل الحسي تحديد ، بالحو س الأخرى ليمتلك الرغبة ويحققها ضمن علاقته بالمرأة طالما حرم من نعمة المشاهد .

من نماذج الصور البديلة التعويضية ما نقرأه في قول التطيلي في إحدى غزليات :

بدر لملتمس ، غصن لمعتنق   خمر لمغتبق ، مسك لمنتشق (٤)

في هذا النص نقف على صورة غزلية وصفية حسية اشتركت ثا ث حواس في تشكيلها هي اللمس \ الذوق \ الشد) وقد حاول الشاعر مدفوعا من خلالها امتلاك الآخر والإحساس به بديلا عن فقدان القدرة على إبصاره ورؤيته عياني

← بدر لملتمس لمس \ ←غصن لمعتنق العناق لمس) \ ←خمر ذوق ←المسك شد .

الحواس هنا كما يبدو من المشهد الحسي تؤدي الغرض بشكل كامل ، إذ تقدم لنا صورا حسية متكاملة تشعرك أن لاحاجة للبصر في هذا الموقع لاسيما أن تكرار حضور حاسة اللمس لمرتين في صدر البيت اللمس \ العناق) قد اشر لنا درجة عالية جدا من الاقتراب حد الالتحام بين الرجل والمرأة بشكل بدا فيه الشعور باللذة اكبر وقع ا من لذة البصر والمشاهدة والتمتع بالجمال ، ثم الصورتان التاليتان الذوقية والشمية اللتان تمثلان امتدادا للصورة الأولى اللمسية محققا بذلك شعورا عاليا وصل إلى ذروته بالإحساس بالتواصل واللذة الذي قد يكون في هذا الموضع قد أغنى الذات عن لذة المشاهدة ، إلا أن الطر ف في هذه الصورة أنها منذ مطلع البيت قد استغنت عن دور الحاسة البصرية وأقصتها عن الفعل حينما استبدلتها مباشرة بحاسة اللمس ، فالبدر) هو صورة بصرية لايمكن مشاهدته إلا بفعل حاسة البصر سيما لحظة اكتماله وصورته الضوئية البهي ، فهو بصري بلا شك إلا أن الشاعر رفض الا ستمتاع بالمشاهدة عبر حاسة البصر لان حاسة البصر تعني وجود مسافة بينه وبين المرأة لكن الغريزة دفعته إلى إقصاء هذه المسافة مسافة المشاهد) وتعويضها بمسافة اقرب ، بل إقصاء المسافة تماما عبر اللمس ، فاستغنى عن حاسة البصر بحاسة اللمس :

← بدر ضوئي بصري ــ مشاهدة اسة البصر).

← ← ملتمس لمس إقصاء المشاهدة ←البصر) تعويض ←حاسة اللمس

هنا تتأسس شعرية الصورة في النص عبر هذا النزوح من البصري إلى ما هو غير بصري عبر فاعلية الحواس الأخرى باستثناء البصر .

وتتضح الفكرة بشكل جلي في موقع آخر من القصيدة ذاتها حينما يتوسل الشاعر بحاسة الشم لتحقيق لذته الحسية بديلا عن حاسة البصر وما تمنحه من لذة المشاهدة المتحققة من رؤية الجمال الأنثوي :

ألهو بمسك شذاها لا أحاول م   وراء ذاك ولو حاولت لم أطق
فبت احسب إني قد طرقت به   روضا شممت به طيبا ولم أذق [٥١]

فحاسة الشم هنا هي البنية المركز ية التي تتأسس على وفقها الصورة الشعرية في النص ومن ثم إنتاج تجربتها فيه ، إذ أن الصورة المتشكلة أمامنا تتحرك في فضاء واحد مرتكز على فاعلية حاسة الشم التي تقوم بإقصاء جميع الحواس الأخرى وفاعليتها بعد إن اكتفت بها الذات لتحقيق لذتها تحقق اللذ ، وهو ما يؤشر ه الافتتاح بالفعل المسند إلى الشم ألهو بمسك شذاه) فاللهو يمثل فعلا مهيمنا في سلوك الذات قام بإقصاء كل سلوك غيره ، بمعنى آخر انه ألغى كل حضور لأية حاسة أخرى غير حاسة الشد) التي تكتمل من خلالها صورة اللذ ، وما يؤكد ذلك نفي أية محاولة لإقصاء هيمنة حاسة الشم لا أحاول ....) وأية محاولة هي فاشلة لم أطق ، هذا الفشل من شأنه أن يكثف التركيز على فاعلية حاسة الشم وهو ما حدث فعلا حينما نجدها في البيت التالي تؤسس صورة حسية جديدة قائمة على الشم أيضا من دون أية فاعلية لأية حاسة أخرى ، وهي صورة متخيلة في الوقت ذاته ا سب أني):

← هيمنة حاسة الشد ←ألهو بمسك شذاه ←استمرار فعل الحاسة روضا شممت طيب).

الحواس الأخرى ← فشل ←لم أطق ــ لم أذق

مما يعني أن الفاعلية البنائية \ التعبيرية في النص مرتبطة بفاعلية وحركة حاسة الشم فقط وليس أية حاسة أخرى لاسيما البصر مما يعني أ ن الصورة الكلية في البيت قد استغنت تماما عن حاسة البصر واستعاضت عنها بحاسة الشد

في أنموذج آخر يطبق الشاعر الأندلسي مقولة بشار بن برد الذي استعاض بحاسة السمع الإذن) بدلا من حاسة البصر العين) في بيته الشهير الأذن تعشق قبل العين أحيانا) في تأشير حالة ا تواصل والتجاوب النفسي بين الرجل والمرأة وان كانت المرأة تمثل هنا غيابا على مستوى الواقع ، وهذا يحدث عن طريق فاعلية حاسة السمع من خلال سماع ما هو

متعلق بصوت المرأة وليس من خلال مشاهدتها بصريا ، فالتطيلي هنا يؤسس صورته البصرية ويشكلها نصيا تخييلي) وفقا لفاء ية حاسة السمع الأذن) لكنها ليست صورة غزلي : صحيح أن المرأة حاضرة فيها بقو ، ولكن للبكاء والندب عليه

إذا أجرس الحلي أستطير وقلته   مشى فيه إلا ريث يختال للزهر (٢٦)

الصورة البصرية هنا تتأسس وتتشكل كرد فعل لحاسة السمع أو هي شرط لحدوثها وتشكيله وهو واضح ي أسلوب الشرط إذ .. .

الصورة السمعية المتشكلة صوتيا من خلال جرس الحلي) نجدها تتحرك من مستوى السمع إلى إحداث حركة خاصة تمثل الداخل \ الخارج معا عبر الفعل أستطير) الذي من خلاله ننتقل إلى مستوى المشاهدة البصرية للحدث الموقف العاطفي) الذي يقدمه عجز البيت وهي حركة مشروطة كما اشرن

إذا أجرس الحلي ← صورة سمعي) ← تحول أستطير . صورة بصرية

هنا تكون حاسة السمع هي الحاسة الجوهرية المركزية التي استطاعت أن تشكل الصورة الكلية في البيت الشعري وان تنتج دلالته وهي الطريق إلى تحقيق فعل المشاهدة التي تأسست بصورة م خيلة من خلال ما أحدثته حاسة السمع التي استعاض بها الشاعر عن حاسة البصر ، الشاعر هنا يرثي زوجته التي فارقته وتركت أحزان فراقها في صدر ، هذه الأحزان المتراكمة استطاعت أن تحقق هذا الاقتران في فعل الحواس بين ما هو صوتي وما هو بصري وكأن ارتفاع صوت الحلي نبه الذا رى فهاجت إحساساته ليأتي الفعل أستطير مصورا ردة الفعل هذ .

وفي غزلية أخرى من غزلياته نؤشر دور الحواس في خلق وبناء صورته الشعرية البديل :

وماء خدك أم خمر بكأس مه   يروق في حسن إشراق وتلوين
وقدك الناعم الريان أم غصن   يميس لينا على كثبان يبرين
إذا انثنى وهفا مر النسيم ب   فأين منه قضيب البان في اللين (٢٧)

كما يبدو إن الصورة الحسية التعويضية متحققة في الغالب ضمن القصائد الغزلية التي تسعى الذات البصيرة الإمساك بالآخر \ المرأة بكل ما لديها من قدر ، وهذه القدرة نجدها

مرتبطة بالحواس وفاعليتها التي كما يبدو أن الشاعر يجتهد في استخدامها وتوظيفها وذلك من اجل أن تتحقق اللذة بشكل كامل ، وهو الذي يحصل هنا في هذه الأبيات الثلاث ، كاستخدام حاسة الذوق و حاسة اللمس فضلا عن حضور استخدام متخيل لحاسة البصر كما سنرى وهي ستكون نتيجة أو رد فعل لفعل الحاستين كما يحدث غالبا في لصور التعويضية البديل .

فـ ماء خدك \ خمر الكأس) هي صورة قائمة على وفق اشتغال حاسة الذوق إلا أنها حينما تكتمل نفسيا بعد الذوق تظهر ملامح الحضور البصري المتخيل في صورة الإشراق والتلويز) فهي هذ ، أي ، البصرية لم تتحقق مباشرة إلا بعد اكتمال فعل اللذة المتحقق بواسطة أ) ذات الفعل التشبيهي :

← ماء خدك الخمر صورة ذوقي) ــــ ← تحول في عمل الحاسة) لذة إشراق تلوين صورة بصري)

ثم تبدأ حاسة اللمس بالاشتغال ولعلها أهم حاسة تشتغل ضمن فاعلية الغريزة لأنها تعني غياب أي فاصل بين الرجل \ المرأ ، ومرة أخرى تظهر أ) ال شبيهية المعادلة في تشكيل وبناء الصورة اللمسية لتكتمل بعد ذلك بصريا في صورة الكثبان عبر الفعل يميس) ذي البعد البصري :

صفة ←النعومة لمس) يشبه اللين← في الغصن ←لمس) تحول يميس على كثبان .. بصري

وتستمر فاعلية الحاسة اللمسية في البيت الثالث من خلال ص ورة اللين) أيضا قضيب البان في اللين)

فالشاعر استطاع باستخدام فاعلية حاستي الذوق واللمس أن يستعيض عن حاسة البصر وعن فعل المشاهد

المبحث الثالث : السمات الفنية لبنية الصورة البصرية في شعر التطيلي :

في هذا المبحث سنحاول أن نؤشر ابرز السمات الفنية في بنية الصورة البصرية للشاعر التطيلي الاشبيلي من حيث وسائط تشكيلها البلاغية ومن حيث مفردات ووحدات بنيتها اللغوية .

فيما يخص بنية الصورة البصرية التي هي موضوع دراستنا ووسائل بنائها البلاغية فقد وجدنا حضورا فاعلا للتشبيه بدرجة كبيرة كما مر علينا في عدد من النماذج السابقة وكما سنقدم من نماذج هذه ، ولعل السبب من وجهة نظرنا في هيمنة التشبيه في تشكيل الصورة البصرية يرجع إلى الطبيعة البنائية والإجرائية للتشبيه الذي يميل إلى العيانية والحسية المادية ، فالصورة التشبيهية هي محاولة بلاغية جادة لصقل الشكل وتطوير اللفظ ومهمته تقريب المعنى إلى الذهن بتجسيده حسيا (٢٨) فهذا التقريب هو الذي يبحث عنه الشاعر فاقد البصر كي يحقق التواصل مع المتلقي ، فالشاعر وهو يقدم صورته التشبيهية لا يزال يعترف إلى حد ما ببعض الحدود الفاصلة بين الأشياء في مجال الواقع العملي ودلالة هذا الاعتراف أداة التشبيه التي تصل أو تفصل بين طرفي التشبيه (٢٩) ، فهي من هنا الأقرب إلى طبيعة الشاعر الأعمى من الاستعارة على سبيل المثال التي تميل إلى التجريد ، فالحسية هي الأقرب إلى التعويض عن نقص المشاهدة التي تحققها حاسة البصر عبر العين ، على إن هذا التشبيه كما وجدناه في صور الشاعر البصرية يأتي تفسيريا للصورة الكلية التي تأتي من جزئين ، الأول ضمن صدر البيت ويكون ذا مقصدية عامة تلمح إلى الدلالة ، في حين تأتي الصورة التشبيهية تفسر هذا التلميح وتفك شفراته وتقرب معنا .

من ذلك قول الشاعر في إحدى قصائد :

يخرجن من خلل الغبار كأنه شرر تطاير من خلال دخان (٣٠)

فالنص يحاول أن يصف للمتلقي صورة الخروج من بين الغبار وهي بلا شك صورة بصرية إلا أنها تضل غامضة أو لنقل ناقصة المعنى وغير مكتملة في ذهن المتلقي لتأتي الصورة في عجز البيت المستندة إلى فاعلية التشبيه بالأداة (كأن) التي تفيد معنى التفسير والشرح هنا عبر صورة بصرية أخرى تقرب للمتلقي أبعاد الصورة الأولى في صدر البيت ، فالشرر المتطاير (بصري) فيه معنى يشير إلى سرعة الحركة والغزارة والكثرة لهذا الشرر ثم صورة التطاير التي تفتح وتوسع من مساحة المكان لان التطاير لايمكن أن يحدث إلا ضمن مساحة واسعة حيلنا إلى واقع خاص محتد وليس واقعا هادئا مما يعطي انطباعا للمتلقي إننا إزاء صورة مليئة بالحركة والسخونة ، هنا الصورة البصرية استطاعت أن تفسر صورة البيت

الكلية فهي ثانوية بالنسبة إلى صورة البيت العامة التي سعت الصورة إلى إيصالها إلى المتلقي التي هي صورة الصدر في حين أن الصورة البصرية في عجز البيت التفسيرية هي ثانوية من حيث المعنى لأنها قامت بالتفسير لكنها رئيسة لأنها حملت في طيها البعد الفني الجمالي

وفي موضع آخر من ديوانه نقر

كأن هضابها والآل ينزو بها   موج تراقص أو سفين (١)

كما حدث في النص السابق ، يحدث الآن مع هذا النص ، إذ نقف على صورتين تسعى الثانية إلى تفسير الأولى التي هي المراد إيصال دلالتها إلى المتلقي ، فتأتي الصورة البصرية الثانية القائمة في عجز البيت لتفسرها ولكن ليس شرحا بل بطريقة فنية حينما ترتكز في هذا التفسير على التشبيه بالأداة كأن ،فالصورة الأولى كأن هضابها ..) هي صورة رغم ما تبدو عليه من سكون وثبات إلا أنها لاتخلو من حركة يقدمها الفعل ينزو ، من هنا احتاجت هذه الصورة إلى صورة أخرى تفسر هذه الحركة الآل ينزو) لتأتي الصورة البصرية المتحركة في عجز البيت تراقص الموج أو السفين) وهي مكتضة بالحركة كما تؤشر ذلك بعض الألفاظ فيها الموج) وهو صورة حركية ، وأيضا الفعل تراقص) ذي البعد الحركي ، و السفين) التي تمثل صورة حركية أيضا عبر هذا السياق الحركي وهي بصرية في الوقت ذاته . إن صورة حركة السفن فوق هذه الأمواج العاتية بارتفاعها تارة وانخفاضها تارة أخرى هي ذاتها تساوي الحركة في صورة الآل ينزو) من هنا يكون النص قد قدم لنا صورته البصرية الحركية في عجز البيت بوساطة أسلوب التشبيه .

كما تأتي الصورة البصرية متأسسة عن طريق فاعلية تبادل المدركات عبر أسلوبي التشخيص والتجسيد ، فنعني بالتشخيص الذي ترتفع فيه الأشياء إلى مرتبة الإنسان مستعيرة صفاته ومشاعره (٢) وسلوكه الإنساني أيضا ، أما التجسيد فنعني به تقديم المعنى في جسد شيء أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادية) (٣) ، وقد استطاع الشاعر أن يكوّن العديد من الصور البصرية وفقا لهذا التشكيل الشعري محاولا من خلاله تقريب صورة محيطه وإيصالها إلى المتلقي ومن ثم التأثير فيه ، ونجد صوره البصرية هنا أيضا قد اقترنت في حدود الطبيعة ومفرداتها ويبدو من هذا التركيز على الطبيعة إنها العالم الأقرب إلى ذات الشاعر وذهنه الذي يبدو قد ترسخت فيه صور الطبيعة التي ربما باتت قريبة من تصوراته عبر ما اصطلحنا عليها بالثقافة السمعية .

من ذلك قول الشاعر :

وبيد كأيام الصدود ترى الضحى   بها شاحبا لا من شكاة ولا حب ٤)

مع إن الضحى يمثل عنصرا زمنيا (وقت) فهو أيضا يمثل شكلا بصريا لأنه يمثل فضلا عن قيمته الزمنية قيمة ضوئية والضوء هو مدرك بصري ، إلا أن جمالية هذه الصورة البصرية ليست متحققة من خلال حضور القيمة الضوئية في (الضحى) بل من خلال السلوك المعنوي الذي مارسته صورة الضحى وهو سلوك إنساني من خلال حالة (الشحوب) وهي صورة بصرية متحققة بواسطة أسلوب تبادل المدركات عبر التشخيص (الضحى شاحبا) هذا بعد جمالي أول ، أما البعد الآخر وهو الذي كثف من شعرية الصورة البصرية هو كيفية إدراك حالة الشحوب هذه التي هي شكل بصري (ملامح) تبدو على الوجه الإنساني فيحتاج المرء إلى دقة في المشاهدة كي يستبينها لأنها تعتمد أحيانا على الاستنباط وقراءة وجه الآخر ، وقد يكون الشحوب أحيانا سببه التعب ، وأحيانا سببه نفسي وهذا يحتاج إلى قراءة وتحليل بصري ، والشحوب الذي تقرأه بصيرة الشاعر الأندلسي هو شحوب نفسي مقترن بحالة الصدود ، وهذا يحتاج إلى تأمل اكبر وإمعان اكبر في المشاهدة ، من هنا يصبح دور تبادل المدركات مهما في تشكيل الصورة البصرية وإنتاج تجربتها الشعرية

وفي نص آخر نجد التطيلي يشتغل بالآلية ذاتها (التشخيص) ليرسم لنا صورة بصرية جديدة ترتكز على السلوك الإنساني النفسي :

سريتها والنجوم الزهر واقفة   كأنها بسواد اللـــيل تكتنف
حتى بدا الصبح مرتابا وقد بقيت   من الدجى لتعلات السرى نتف ٥)

فالصورة الاستعارية المتأسسة وفقا لأسلوب التشخيص (الصبح مرتابا) هي صورة بصرية ليست لكونها ذات قيمة ضوئية من خلال (الصبح) ، بل لما منحه البعد السلوكي الإنساني (مرتاب) من قيمة اكبر لهذه المشاهدة القائمة على التأمل وتشخيص فعل الريبة ، فهو ليس فعلا تصوريا تخييليا وإنما هو فعل قائم على المشاهدة البصرية ، بالضبط كما في النص السابق (الضحى شاحبا) ، من هنا تبرز قيمة هذا الأسلوب الفني (تبادل المدركات) في بناء الصورة البصرية وتشكيلها في شعر التطيلي

أما فيما يخص البنية اللغوية التي نجد دراستها هنا أمرا مهما لما تؤديه من دور أساس في تشكيل الصورة البصرية ، فالصورة الشعرية كما يرى سي دي لويس رسم قوامه الكلمات (٢٦) لكن الصورة تنماز من هذه الألفاظ والكلمات التي تنشأ منها فـ الصورة في الأدب تضيف ناحية خاصة تمتاز عن اللفظ كما يمتاز معنى الكلمات عن أصواتها (٢٧) والسبب في ذلك يعود لى إنها اقدر على التمييز والتأثير من الكلمات المجردة التي تحتل مكانها ، إنها تمنح شكلا معينا كافيا لحالات الفكر ، تلك الحالات الواضحة عند الشاعر والتي يعجز أي اصطلاح عادي عن التعبير عنه (٢٨) ذلك أن التجربة الشعرية في أساسها هي تجربة لغوية فالشعر هو الاستخدام الفني للطاقات الحسية والعقلية والنفسية والصوتية للغ (٢٩)

من السمات الفنية التي يمكن أن نؤشرها في ديوان التطيلي وتحديدا في لغته الشعرية انه كثيرا ما يستخدم الأفعال الخاصة بالرؤية البصر) مسندة إلى أشياء غير محسوسة مجردة غير مرئيا) ليقدمها بشكل مرئي بصري إلى القارئ لكنها مجازية في الوقت ذاته ، فالجملة البصرية إن جاز لنا وصفها بذلك سترتكز على لعبة الإسناد المسند والمسند إليا) وهي في الغالب متكونة من الفعل البصري رأى أو مشتقاتا) مسندا إليه الفاعل الذي يمثل الرائي الذي يأتي في الغالب ضميرا مستترا أو ظ هرا متصلا ثم المفعول به الذي يمثل المرئِ) وهو في الغالب يمثل مفاهيم مجردة متخيلة ليست لها بعدا حضوريا ماديا ملموسا فهذه العملية برمتها ستعمل على تحرير طاقات اللغة عبر هذا الخرق في عملية الإسناد على عكس الإسناد الذي يحدث في الجمل العادية في غير الشعر الخ لية من الانزياحات الشعرية فعندما تسند اللغة العادية كذ) إلى الأشياء صفات معهودة بالفعل أو بالقوة فان الشعر يقوم بخرق هذا المبدأ من خلال إسناده إلى صفات غير معهودة في (٣٠)

إن هذا النزوع نحو الفعل البصري المجازي يبدو أمرا طبيعيا بالنسبة إلى شخص فقد بصره وهو يحاول أن يسد هذا النقص بفعل الترائي والاستبصار لذا تأتي الصورة في الغالب متخيلة والفعل البصري يخرج إلى دلالات جديدة قد لا تعني البصر والنظر تحديدا بل تحيل إلى دلالات أخرى كما سنرى

لعل من أكثر الأفعال التي استخدمها الشاعر هو الفعل رأى ومشتقاته يرى ١ أرى ١ رأيت ١ الخ ، ومن أهم المسندات التي اسند إليها هذا الفعل هو الموت) الذي لايمكن أن تحده صورة أو شكل فهو شيء مجرد مطلق ، إلا أن الشاعر أسنده إلى أفعال الرؤية ليقدم لنا مجموعة من

الدلالات التي عبر بها عن غاياته : ترى الموت \ رأيت الموت \ أر الموت \ أبصر لموت ..) يقول في إحدى قصائد :

إذا ما اهتز في يمنى كمي   رأيت الموت يخطر في قضيب (١)

هنا يسند الفعل رأيت) إلى مجرد غير ذي شكل أو صورة وهو الموت ، إن هذا الإسناد رأيت - الموت) هو إسناد مجازي حاول الشاعر أن يقدم من خلاله صورة خاصة للبطولة والشجاعة فجاء إلى هذا التركيب المجازي من المسند البصري رأيت) والمسند إليه المجرد الموت) ليحوله إلى صورة مرئية من خلال رصد اثر الموت في الأشياء يخطر في قضيب). ومثل ذلك استخدامه الفعل البصري تبصر) الذي نجده يسنده إلى الموت محققا دلالات خاصة للشجاعة والبطولة التي تدخل الرعب في صدور الآخرين وتجعل الموت مقترنا بحضور الآخر \ البطل في الصور :

لا تبصر الموت إلا حيث تبصره   موتا يسدد أحيانا ويعتقل (٢)

فصورة البطولة نجدها تتأسس ليس من خلال إسناد الفعل البصري أبصر) إلى الموت فحسب ، بل أيضا من خلال الاقتران بين حضور الموت والفاعل الذي يظهر في النص من خلال الضمير المتصل الهاء) في الفعل تبصر :

لا تبصر الموت ـــــ إلا حيث اقتران) ـــــ تبصره الفاعل = الموت ـــــ صورة الشجاعة القوة

الشاعر ينجح عبر هذا الإسناد المجازي تقديم صورة خاصة للشجاعة والبطولة .

في حين نقف على صورة جديدة ولعلها الأهم في هذا المبحث حول طبيعة إسناد الموت إلى الأفعال البصرية حينما نقف على طابع جديد للموت المسند إلى الفعل البصري وهو طابع غزلي يصبح فيه الموت موتا محببا من اثر الوله والحب ، وهي انتقالة مهمة في عملية توظيف هذا الفعل والخروج به من دائرة موضوعة البطولة والشجاعة إلى دائرة الحب والغزل

ترى الموت الزؤام يجول فيه   مجال السحر في اللحظ المريب (٣)

فنحن إزاء مقارنة قائمة على المفارقة بين حضور الموت وأثره في صورة الصدر الموت يجول ...) وبين صورته المتحققة في عجز البيت مجال السحر ...) فالشاعر يقارب بين حركة اثر الموت في الصدر وبين اثر السحر في اللحظ المريب .

كما هو واضح إن الشاعر ينوع في استخداماته سواء على مستوى الفعل البصري أو على مستوى المسندات إلى الأفعال تلك لاسيما الموت بخصوصيته ودلالاته الخاصة مما يعطي انطباعا على امتلاك الشاعر التطيلي للغته الشعرية .

وبعيدا عن الموت فإننا نجد الشاعر يكثر من استخدام الأفعال البصرية ويسند إليها ما هو مجرد ومعنوي ، أي ما هو ليس بمادي مرئي : ترى الألباب \ أر منعاها \ رأيت ندى حواء \ ترى اليوم \ أرى علتي ، أبصرت موضع سلوة رأيت الغني ..)

من الأشياء التي سجلتها الدراسة ضمن معجم الشاعر البصري هيمنة كبيرة لألفاظ خاصة أسميناها (الألفاظ البصرية) وجلها من الطبيعة والألوان ، وقد اصطفت فيها مجموعة كبيرة من الألفاظ (الأخضر \ الأزرق \ الأسود ، الضحى \ المساء \ الليل \ النجوم \ البرق \ الشمس \ القمر ...) كما مر بنا في عدد من النماذج الشعرية السابقة وهذا يؤكد الدراسات العلمية في تفوق العميان على المبصرين في استخدام الألوان والعناصر الحسية في صورهم . (٤٤) هذا فيما يخص اللون الذي هو مدرك بصري بلا شك ، أما الضوء فهو أيضا بصري يعتمد على المشاهدة البصرية في عملية إدراكه ، فالنور هو الرمز الطبيعي للمعرفة (٥٥) . الشاعر في جميع هذه الاستخدامات يحاول أن يكشف عن أزماته الخاصة الداخلية المجردة ويقدمها مرئية للعيان في محاولة لتحقيق اكبر قدر من المشاركة الوجدانية مع المتلقي .

في الختام يمكن القول إن الصورة البصرية في شعر التطيلي كانت حصيلة ما اصطلحنا عليها بــ (الثقافة السمعية) لأن مفرداتها لم تكن بعيدة عن التصورات القريبة من محيط الشاعر لاسيما الطبيعة التي حاول التطيلي استثمار صورها في شعره سيما الأشياء ذات القيمة البصرية سواء المتعلقة بالزمن الفيزيائي ، الليل \ النهار الضحى \ المساء الشروق الخ ام ذات القيمة اللونية كالألوان المرتبطة بالطبيعة أيضا : الأخضر الأحمر \ الأسود الخ ، وهي جميعا قد دارت في فلك العلاقة الانسانية بين الذات والمرأة ضمن موضوعة الغزل ، وهذا الكلام نجده ينطبق حتى حينما تغادر حاسة البصر دورها الأسلوبي فاسحة المجال أمام الحواس الأخرى البدلة التي نجدها تشتغل وتتحرك ضمن التجربة الشعرية ذاتها وهي تجربة المرأة والغزل .

الحواشي

---

١) ينظر : سيكولوج ة ذوي العاهات والمرضى، مختار حمزة، د ، ن، دار المجمع العلمي، جدة ٩٧٩ ، ص ١٠٩.

٢) مق ييس الجمال في تجربة العميان الشعرية، د . عبد الله بن احمد الفيفي، مجلة : المجلة العربية، عد ٤٠ ، ربيع الآخر هـ، يوليو ٠٠٢ م، ص ١.

٣) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د . جابر أحمد عصفور، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر ٩٨٢ ، ص ١.

٤) شوب هور، عبد الرحمن بدوي، ،مكتبة النهضة المصرية ٤٩،١٩٤٥.

٥) صناعة الأدب، سكوت جيمس، ترجمة هاشم العزاوي، مراجعة د . عزيز المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة ٩٨٦ ، ص ١٢٥.

٦) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب،ص ١٤.

٧) ينظر مقاييس الجمال في جربة العميان الشعرية، ص ٥ ، وينظر مصدر .

٨) ينظر : المكان نفسه .

٩) المصدر نفسه، ص ١٧.

١٠) المصدر نفسه، ص ٧ . ٨١ ، وينظر، دلالة الألفاظ، إبراهيم أنيس، ط ، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية ٩٧٢ ، ص ١٩٠.

١١) المصدر نفسه، ص ١٨.

١٢) ديوان بشار بن برد، عني به محمد ال طاهر بن عاشور، مراجعة وتصحيح، محمد شوقي أمين، ، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ٩٥٠ ، ص ١١.

١٣) ينظر : مقاييس الجمال في تجربة العميان الشعرية، ص ٤ ـ ١٥.

١٤) ينظر : المصدر نفسه، ص ٢٥.

١٥) ديوان الأعمى التطيلي، تحقيق الدكتور إحسان عباس،نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص ٥٧.

١٦) المصدر نفسه، ص ١٥.

١٧) ديوان بشار بن برد، ، ص ١٨".

١٨) ديوان الأعمى التطيل ، ص ١٦٢.

١٩) المصدر نفسه، ص ٨٨

٢٠) المصدر نفسه، ص ١٦٥

---

١١) ينظر : الإحساس بالجمال تخطيط لنظرية في علم الجمال، جورج سانتيانا، ترجمة، محمد مصطفى دوي، تقديم، زكي نجيب، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، د ــ ت ، ص ٨ ـ ١٠٠.

١٢) ينظر : كتاب المناظر، ابن الهيثم،المقالات ، تحقيق، عبد الحميد صبرة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ٩٨٢ ، ص ٢٢ . ٣٢٤

١٣) ينظر : مقاييس الجمال في تجربة العميان الشعرية، ص ٢ ، وينظر مصدر .

١٤) ديوان الأعمى التطيلي، ص ١٨ .

١٥) المكان نفسه .

١٦) المصدر نفسه ٢ .

١٧) المصدر نفسه ١١ .

١٨) الصورة في المثل القرآني، د . محمد حسين علي الصغير، دار الرشيد للنشر، بغداد، ٩٨١ ،ص ١٦٧.

١٩) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، د . مصطفى سويف، ط ، منشورات جماعة علم النفس التكاملي، دار المعارف، مزيدة ومنقحة، مصر ٩٦٩ ، ص ٠٠ . ٢٠١ .

٢٠) ديوان الأعمى التطيلي،ص ١٩٦

٢١) المصدر نفسه ١٠ .

٢٢) الصورة الفنية في شعر ابي تمام، د . عبد القادر الرباعي، جامعة اليرموك، عمان، ٩٨٠ ، ص ١٦٨.

٢٣) المصدر نفسه ١٦٩.

٢٤) ديوان الأعمى التطيلي ١٣.

٢٥) المصدر نفسه ١٣ .

٢٦) الصورة الشعرية، سي دي لويس، ترجمة، احمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، دار الرشيد للنشر ١٩٨٢ ٢١ .

٢٧) قواعد النقد الادبي، لاسل ابركرومبي، ط ، ترجمة محمد عوض، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ٩٨٦ ، ص ٢ .

٢٨) التجربة الخلاقة، س م بورا، ترجمة سلافة حجاوي، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، العراق ٩٧٧ ، ص ١٤.

٢٩) لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية، د . السعيد الورقي، ط ٢ ، دار النهضة للطباعة والنشر ٩٨٤ ، ص .

---

٤٠) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ا ، ترجمة، محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر ٩٨٦ ، ص /.

٤١) ديوان الأعمى التطيلي، ص ٢٠.

٤٢) المصدر نفسه،ص ١١٤.

٤٣) المصدر نفسه،ص ٢٠.

٤٤) ينظر : مقاييس الجمال في تجربة العميان الشعرية، ص ٢٢.

٤٥) المصدر نفسه، ص ٢ ' ، وينظر مصدر .